
Danse et philosophie. Une pensée en construction de Véronique Fabbri

Collection Esthétiques, L'Harmattan, 2007, 236 pages

Jean-Louis Déotte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/637>

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « Danse et philosophie. Une pensée en construction de Véronique Fabbri », *Appareil* [En ligne], Comptes-rendus, mis en ligne le 30 octobre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/637>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Danse et philosophie. Une pensée en construction de Véronique Fabbri

Collection Esthétiques, L'Harmattan, 2007, 236 pages

Jean-Louis Déotte

- 1 Paradoxalement ce livre portant sur la philosophie, la danse, l'architecture, n'est pas un ouvrage d'esthétique. On pourrait même dire que c'est un ouvrage d'anti-esthétique. Parce que les principales démarches de l'esthétique (la dialectique dans ses différentes moutures), l'objet traditionnel de l'esthétique, l'œuvre, ou plutôt l'œuvré, sont récusés, tout autant que la production poïétique (Valéry). D'entrée de jeu, avec la distinction kantienne entre la construction et l'architectonique de la raison, on se situerait davantage du côté d'une épistémologie doublée d'une logique. C'est dire que la question du langage dans son rapport aux œuvres tient la place essentielle. L'apport de Fabbri est immédiat : avoir commenté les textes de jeunesse de Benjamin sur la philosophie de la connaissance, textes édités dans la première partie des *Fragments*. On y découvre un Benjamin faisant la critique de Russell et de son paradoxe, ce qui devrait faire réfléchir ceux qui arrivent constamment Benjamin à la théologie du messianisme, voire au mysticisme. C'est toute une réorientation de l'interprétation de l'œuvre hyper-complexe de Benjamin qui est proposée là. Si la grande affaire, c'est de distinguer : désignation (référence) d'un côté et jugement d'attribution ou d'inclusion (logique) de l'autre côté, alors la place du nom devient tout autre entre le sensible désigné et le logos. Si le nom est extrait de la sphère adamique, c'est-à-dire conçu en dehors du texte de Benjamin sur le *Langage en général et le langage humain en particulier*, il peut être articulé à l'acte et précisément au geste, sans retomber dans une sorte de cratylisme qui ferait de l'onomatopée son origine ou dans une sorte de théologie qui en ferait une matrice des choses. Le nom se retrouve donc du côté de la construction. Du côté de ce qui va pouvoir être, au titre du langage, articulé dans et par l'œuvre, en architecture, en danse.
- 2 Je le répète, malgré la tradition interprétative, Benjamin n'est pas un irrationaliste. Ce n'est que parce que dans un premier temps il a donné toute sa place à la logique (Russell, Carnap) qu'il a pu ouvrir la voie d'analyses ultérieures comme celles d'un Kripke par exemple (*Logique des noms*) qui fera du nom propre un désignateur rigide. Cela étant posé,

la grande affaire de Benjamin et de Fabbri à sa suite, n'est pas d'établir une philosophie de la connaissance, encore moins une pensée du transcendantal, mais une pensée de l'expérience en tant qu'elle est construite, c'est-à-dire appareillée historiquement. Il faut entendre justement les deux termes : l'expérience est toujours appareillée techniquement parce que la sensibilité commune l'est dans un premier temps. Mais refusant tout structuralisme ou tout époqualisme, Fabbri, là encore d'une manière très benjaminienne, rappelle l'essentielle historicité de la connaissance, laquelle donne lieu, dans l'écriture de l'histoire en général et de l'histoire de l'art en particulier, à ce que Didi-Huberman appelle *anachronismes*. L'historisme positiviste est condamné parce que les images les plus contemporaines éveillent comme malgré elles un double ou un écho : la trace d'un passé ininscrit. Traces qui les dédoublent en les précédant dans notre imaginaire ou en leur succédant directement. Les images s'entretiennent toujours d'une division spéciale que Benjamin nomme « dialectique ». Les images sont dialectiques, même quand les positivistes font tout pour l'ignorer, mais l'ignorant, le passé non assumé revient toujours comme ultramodernité, comme kitsch.

- 3 La référence au rythme et à la signifiante analysés par Meschonnic permet à Fabbri d'ouvrir le champ à un sens qui se surajoute à la signification logique, grammaticale, sémantique d'un énoncé. Cette dimension est celle du corps oralisant un texte ou d'un œuvre conjoignant signification et expressivité, à condition de rompre avec la suprématie définitivement accordée par Benveniste-Meschonnic au langage articulé, ultime raison des langues artistiques.
- 4 On le voit donc, que ce soit en se référant à la théorie du rythme ou à celle des appareils, l'enjeu pour elle est de ne pas s'enfermer dans la systématité des signes, ce que Lyotard appelait « bloc d'écriture », qui rendrait impossible l'essentielle historicité du mot, de l'image, du geste. Il en va de même pour l'espace qui ne saurait être donné a priori comme représentation de l'espace précédant la construction perspectiviste de la scène artistique, elle-même précédant la performance artistique et son contenu narratif. D'une certaine manière, c'est la mobilisation des « barbares » du texte si fameux et si paradoxal de Benjamin : *Expérience et pauvreté*, entendons par là le recours à ceux qui partent de rien comme Descartes, Loos et Le Corbusier parce que ce qui se présente à eux, c'est le champ de ruines d'une culture inhabitable, rendant impossibles les douces représentations de l'humanisme classique, c'est ce recours respectant un certain état de l'expérience collective, qui règle la question de l'espace. Avec Fabbri, les philosophies sont toujours à l'épreuve de l'expérience collective, c'est-à-dire historique. J'en veux pour preuve les analyses si fameuses de Deleuze sur le cinéma et la danse. Après avoir montré l'inconsistance du quasi dogme pour l'actuelle critique en danse de la notion de Corps Sans Organes deleuzien, en mobilisant pour ce faire Artaud lui-même contre les zéloteurs du COS, après avoir rappelé ce qu'est une image pour Deleuze à la suite de Bergson, à savoir non un reflet, mais le produit d'une effectuation de type mathématique, après avoir mobilisé « plan d'immanence », « plan de consistance » et rhizomes, après avoir noté que si la danse et l'architecture ont un commun, c'est dans la conception deleuzienne du cadre qui déterritorialise le plan, ce cadre pouvant donc être aussi bien vertical qu'horizontal, que Fabbri s'attache à montrer le peu de consistance du « cristal de temps » cher à *L'image temps* de Deleuze. C'est un travail salutaire parce que le deleuzisme aujourd'hui ne s'encombre pas de critiques du maître et que les images les plus indécises de Deleuze sont immédiatement transformées en quasi-concepts. Après le COS, on pourrait en dire autant de la viande du texte sur Bacon. Or si, comme elle le fait, on

reprend dorénavant la description des effets de ce fameux cristal dans l'ordre du temps, on s'aperçoit que Deleuze semblant oublier l'importance du cristal dans la philosophie de la nature de son maître Simondon, où le cristal s'entend à l'intérieur d'un processus d'individuation du minéral, en un moment de sursaturation de ce dernier, car Deleuze confond la diffraction avec des effets de transparence et de réflexion, qu'on peut attribuer tout simplement à une technique d'exposition de la marchandise dans les passages parisiens décrits par Benjamin. C'est encore le recours à l'expérience historique et d'une certaine manière au contexte des textes philosophiques, ce crime de lèse majesté, qui permet de redonner leur importance à de simples appareils et à une expérience historiquement déterminée, comme celle du flâneur. On pourrait d'ailleurs, d'une manière plus massive, remettre en cause les raisons invoquées du partage deleuzien entre « Image mouvement » et « Image temps ». Car pour justifier ces deux régimes du cinéma, leur succession et leur hétérogénéité, Deleuze ne craint pas, lui le vitaliste essentiellement naturaliste, d'invoquer les effets de la Seconde Guerre mondiale !

- 5 C'est Valéry qui permettra d'analyser avec beaucoup de rigueur la temporalité spécifique de la danse, toujours dans la confrontation avec l'architecture. Toujours sur un fond de dialectique de la construction/destruction, qui deviendra à la fin du texte, déconstruction, en n'oubliant pas que l'espace de la présentation est généré par l'expérience et donc par l'acte du danseur. Cette analyse est le point d'orgue d'une ontologie du singulier. Cette dernière n'est pas un nominalisme, sinon les niveaux de la connaissance distingués à partir de Russell seraient à nouveau confondus. Le nom ne peut être à la fois un désignateur rigide, une sorte de déictique, une signification et un concept. La singularité visée est celle d'un geste ou d'une posture respectant la fragmentation de l'expérience collective. C'est dire qu'il n'a pas en lui cette consistance interne qui en ferait une chose. Il ne relève pas du discontinuisme radical de Descartes, de son instantanéisme. Il est certes inachevé, mais provenant de quelque part et annonçant autre chose : son horizon, c'est la durée continue d'une flânerie connaissant des hauts et des bas, des intensités. Comment concilier discontinuité et continuité ? Comment restituer une construction de l'expérience, c'est-à-dire une réelle articulation des gestes, sans tomber dans l'écriture (auquel cas la danse pourrait se transcrire aisément, ce qui n'est pas le cas malgré les dispositifs d'enregistrement les plus fidèles) ? L'acte singulier qui est visé s'arrête toujours au bord de lui-même, c'est-à-dire de son actualisation. Reste quelque chose comme de la potentialité (*potentia*) qui ne s'accomplit pas totalement en *énergeia*. Bien que le cadre de l'analyse du mouvement dansé soit plus aristotélicien que cartésien, plus analytique que quantitatif, plus antique que moderne, il y a une dimension nouvelle sans laquelle cette temporalité ne s'appellerait pas : temporalité de l'imminence. C'est que le geste dansé se présente comme une question : c'est un *quod* ? un : *qu'arrive-t-il* ? Ce qui implique qu'il apparaît disparaissant : il comporte à la fois un univers, une articulation qu'on peut décrire après l'avoir fixée, et en même temps, une face cachée, un *Léthé*. C'est cette division interne qui rend l'enchaînement sur lui par un autre acte dansé, à la fois improbable et nécessaire. D'un côté, il faut enchaîner sur la question qu'il est et de l'autre, il n'y a pas de loi pour enchaîner puisqu'on n'est plus dans le monde du ballet classique et de ses écritures, ni dans celui, moderne, de la narration. Le geste dansé a donc bien comme temporalité l'imminence qui n'est pas la suspension muséale. Je ne suis pas sûr qu'ici il faille faire intervenir la notion de décision, comme si le danseur ou le chorégraphe prenait la décision d'enchaîner de telle ou telle manière. Introduire la décision, c'est permettre le retour de la subjectivité avec tous les embarras romantiques qu'elle va poser. Pourquoi, à l'inverse, ne pas suggérer que comme la séquence

cinématographique pose au spectateur la question de celle qui viendra ensuite, et que c'est là le réel plaisir pris au cinéma qui ne soit pas projectif et donc psychologique, pourquoi ne pas suggérer, rompant radicalement avec tout subjectivisme, que c'est le plan séquence ou le geste dansé qui déterminent leur danseur et leur spectateur sans pour autant en faire des sujets ? Rigoureusement parlant, une ontologie du singulier rendant compte aussi bien du cinéma que de la danse ne connaît que des destinataires à qui se pose constamment la question du : *comment enchaîner ?* Pour conclure, si l'analyse de Fabbri est aujourd'hui possible, n'est ce point parce que l'appareil cinématographique constitue la dorsale de la sensibilité commune depuis plus d'un siècle ?

6 .

INDEX

Mots-clés : Benjamin, danse, Fabbri, Lyotard, Simondon